

7

ARS

ano 15

n. 30

Dária Jaremtchuk**Introdução*“Tudo o que fiz antes, considero um prólogo”¹.

Hélio Oiticica deixou para a arte contemporânea um legado que é permanentemente revisitado. Observando esse conjunto, escrutinado por tantos pesquisadores, alguns deles aqui reunidos, percebe-se que o exercício contínuo da escrita do artista carrega a mesma condição do projetar minucioso de seus trabalhos, afastando acasos, dubiedades ou interpretações alheias. Se nas proposições artísticas de Oiticica existe ainda uma abertura para a fruição, ela parte de uma estrutura rigorosa e meticulosamente pré-estabelecida. Nada parece escapar a seu controle, até mesmo as análises sobre sua produção, haja vista virem estas sempre acompanhadas por suas próprias palavras. Esses elementos, que estabelecem a circularidade projetada pelo artista, estabelecem também uma condição aprisionadora para seus intérpretes.

Dentre os estudiosos reunidos neste dossiê da *Ars* inteiramente dedicado a Hélio Oiticica, **Celso Favaretto** – responsável por um dos primeiros estudos monográficos sobre Hélio, lançado em 1992 – passa a obra do artista para enfatizar o que há de latente e pulsante em sua poética. Se a descoberta do corpo nos *Parangolés* resultou no “estado de invenção”, a ordem ambiental instaurada pelos *Bólides* é também lembrada pelo autor como uma “espécie de tubo de ensaio”, produção seminal não somente para o programa do artista, como para a própria crise da pintura. Se na década de 1960 o termo “objeto” se tornou uma nova categoria artística, Favaretto discute a impertinência dessa denominação para os trabalhos de Hélio, pois este os entendia não como objeto-obra mas “ações no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais (...) [como] exercício para um comportamento”. Assim, os *Bólides* explorariam “o intervalo que vai do sinal à ação, fundindo ideia e objeto”.

Irene Small também se detém nos *Bólides*, colocando-os em paralelo com os trabalhos de Ives Klein. Para ela, ambos os artistas teriam em comum um uso específico da cor como resposta à crise da pintura,

1. MARIA, Cleusa. Hélio está de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1978.

* Universidade de São Paulo [USP].

particularmente no que se refere ao pigmento bruto. Porém, para o artista francês, “a fisicalidade aumentada do pigmento era uma qualidade a ser direcionada a fenômenos decididamente desmaterializados, tais como ‘sensação’ e ‘sensibilidade’, e a experiência estética como um todo era concebida como evento transcendente”. Para a autora, em contrapartida, a “natureza pictórica das obras de Klein” resulta “de sua capacidade de agir como uma imagem, de representar um mundo distinto daquele do espectador”. Assim, Klein teria se mantido na “operação estética institucionalizada – a mistificação do autor, o pictorialismo da tela tradicional e a passividade contemplativa do espectador”. Por sua vez, Hélio teria sido mais radical, por ter estabelecido uma completa desierarquização. Small sinaliza como ele adotou o

readymade tanto como receptáculo (recipiente) como conteúdo (pigmento) da obra nos *Bóides* [e] recalibrou um mapeamento metafórico crucial entre a mercadoria e a obra de arte. Ao invés de apelar para sua mistificação, como na retenção de Klein da passividade essencial da matéria visualizada, ele penetrou a própria materialidade da mercadoria a fim de reconfigurar o papel do espectador.

Ela faz ainda outro instigante paralelo considerando o âmbito comercial das cores para ambos artistas.

Já Paula Braga partiu do texto “O q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é uma das artes, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo” para tecer uma reflexão em que destaca como o corpo tornou-se elemento central nos trabalhos de Hélio e que, para se chegar à MÚSICA, foi necessário envolver “o corpo todo, numa síntese dos sentidos aliada à libertação do comportamento”. Para o artista, tratava-se de “totalidade-mundo criativa” atingido pela síntese de “cor, tempo, movimento, estados de êxtase do corpo, descondicionamento social e sensorial, criação coletiva, jogo e performance, incluindo um retorno à origem ritualística da obra de arte no contra-bólide *Devolver a terra à terra*”. A investigação filosófica de Oiticica sobre a “relação entre corpo e existência” pode ser identificada desde suas pinturas da década de 1950 até o gesto de *Devolver a terra à terra*. A autora enfatiza que “só o corpo imbuído de invenção faz MÚSICA” e que o mundo seria “criação, invenção, constante”. Perpassando uma diversificada produção do artista, ela conclui que a síntese apontada por Oiticica provém de sua trajetória poética, em que se pode identificar os elementos: “cor, tempo, movimento, estados de êxtase do corpo, descondicionamento social e sensorial, criação coletiva, jogo, performance (...) [e] retorno à origem ritualística da obra de arte”.

Maria Inígo Clavo elege *Tropicália*, realizada em abril de 1967, para observá-la a partir da perspectiva da teoria pós-colonial e rever a versão nacional(ista) da interpretação do trabalho e da figura de Oiticica. Os conceitos-chave de mimese, ambivalência e hibridação de Homi Bhabha são um marco teórico para a autora, que lança a conclusão de que *Tropicália* é uma cópia “suja” do exotismo, do mundo capitalista, das formas ocidentais de moradia e de urbanidade e do postal turístico.

Maria de Fátima Morethy Couto, por outro lado, retoma a organização, a recepção e o lugar de “The Whitechapel experiment” na poética do artista. Revisitando documentos e testemunhos em busca de novos sentidos, a autora analisa o lugar privilegiado que essa obra ocupa hoje na história da instituição. O louvor hoje dado ao experimento por sua ousadia e originalidade, no que diz respeito ao espectador, contrasta com a recepção reticente que ele recebeu à época. A autora lembra ainda do envolvimento da Embaixada brasileira e do Itamaraty no que diz respeito ao subsídio dado à montagem, ao transporte das obras e ao deslocamento do artista.

Aliás, os subsídios dados por instâncias do poder às artes, durante o regime militar, aguardam ainda por maiores análises. Mesmo que não diretamente relacionado ao conteúdo deste dossiê, cabe lembrar que as exposições realizadas nos diversos postos do Itamaraty eram de responsabilidade de seus diplomatas, apesar da existência de esparsas diretrizes da Divisão de Assuntos Culturais (DAC). Para se compreender a complexidade do tema, cabe citar a mostra “The young brazilian art”, originalmente o mesmo conjunto de obras exibidas na Bienal de Paris de 1967, reagrupadas no mesmo ano em Londres, no espaço de uma galeria de Richard Demarco. Lá, foram exibidos os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, que receberam algum destaque, assim como *Os conversíveis*, de Gastão Manoel Henrique. Foram ainda vistos trabalhos de Anna Bella Geiger, Avatar Moraes, Maria Bonomi, Francisco Liberato, José Lima e Regina Vater². O pôster, desenhado por Aloísio Magalhães, tinha como motivo a bandeira brasileira estilizada em verde e amarelo³. Esse parece ser um caso em que se reconhece o desejo do governo brasileiro em se ver representado pela arte contemporânea em seus espaços oficiais internacionais em pleno regime ditatorial, estratégia que se intensificaria nos anos de chumbo, quando o Itamaraty enviou inúmeras mostras para o estrangeiro.

Se entre críticos e historiadores *Tropicália* tem sido apontada como uma obra de referência para a passagem da produção brasileira da década de 1960 para a 1970, não surpreende o atual interesse pelo período em que o artista viveu em Nova Iorque, assim

2. Os arquitetos André Lopes e Paulo Hamilton também participaram, apresentando maquetes. Havia na mostra uma trilha sonora de Brian Willey, que reproduzia “A banda”, de Chico Buarque, “Garota de Ipanema”, na versão cantada por Frank Sinatra, além de músicas como “Margarida”, “Carolina” e “Chora minha nega”.

3. JORDÃO, Vera Pacheco. Londrinos apreciam arte jovem dos brasileiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1967.

como seu retorno ao Brasil. Antes disso, sua produção visual é ligada ao neoconcretismo, assim como o tema da participação com os *Bólides* e *Parangolés* já haviam se transformado em temas prioritários. Nas investigações atuais, a complexidade dos projetos e das propostas realizadas no final da década de 1960 e, sobretudo, da década de 1970, momento em que Oiticica se encontra no exterior, tornaram-se temas de interesse.

Frederico Coelho, por exemplo, enfatiza em seu artigo aqui publicado a importância dos deslocamentos do artista para Londres, Sussex, Paris e Nova Iorque, entre 1969 e 1970. Segundo ele, essas viagens teriam provocado mudanças substanciais na poética do artista por ampliarem suas perspectivas sobre a produção, a inserção e a circulação de suas obras na cena artística. Hélio teria não somente colocado “à prova seu distanciamento da ideia de arte visual como a ‘produção de objetos’ e seu caminho em direção ao *experimental*”, como passou ainda a explorar de modo mais direto “o cinema, a música, a imagem fotográfica e a escrita fabuladora”, experiências que atingiriam plena desenvoltura na década de 1970. Coelho enfatizou ainda como essas viagens possibilitaram o alargamento de sua “comunidade criativa”, círculo novo de parceiros intelectuais que o auxiliaram no transbordamento da “prática das artes”, processo fundamental para o que seria desenvolvido em sua estada em Nova Iorque.

Em meados de 1970, Hélio já havia estado em Nova Iorque para montar seus *Ninhos* na exposição "Information" e seis meses depois, agraciado com a bolsa da Fundação Guggenheim, estaria de volta para uma permanência mais longa, estendida de janeiro de 1971 a dezembro de 1977⁴. Como ele aguardava resposta para seu pedido do Green Card, muito provavelmente sua permanência teria sido maior não fossem os problemas surgidos com o Federal Bureau of Investigation (FBI), em decorrência de seus contatos com traficantes de drogas. **Silviano Santiago** relatou um episódio envolvendo policiais e que desencadearia seu processo de saída dos Estados Unidos.

O recebimento da Bolsa Guggenheim foi bastante oportuna para o artista também pelo sentimento de insegurança que imperava na cena carioca, em 1970, sensação frequentemente expressa nas correspondências do artista, em que não raro descrevia a situação de risco em que se via⁵. Recém-chegado de sua temporada em Londres, onde havia convivido com exilados políticos, entre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, Hélio percebeu rapidamente que teria que se movimentar com cautela no meio carioca e, caso precisasse permanecer no Brasil, sua participação na cena artística também precisaria ser repensada. As pre-

4. A primeira vez que esteve nos Estados Unidos foi ainda na infância. Seu pai, José Oiticica Filho, recebeu a Bolsa Guggenheim em 1947, na categoria "Organismic Biology & Ecology", e foi para Washington D.C. com a família. O retorno ao Rio de Janeiro aconteceu em 1950. A mostra "Information" foi exibida no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque entre 2 de julho e 20 de setembro de 1970.

5. Em carta ao crítico de arte inglês Guy Bret, por exemplo, ele expõe: "as coisas no Rio estão piores do que nunca: muitas pessoas presas na última semana, sem razão alguma: mario pedrosa já está no chile, indo em janeiro para a Índia (new delhi triennial) e depois para Paris; ele teve sorte em ter conseguido isso, porque agora é quase impossível conseguir sair do país se eles têm algo contra você; meu pagamento da bolsa começará em 15 de novembro." In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AH0/PH0) 0663/70. Carta enviada em 6 nov. 1970.

6. OITICICA, Hélio. **[Carta]** 11 fev. 1970 [para] Rubens Gerchman e Anna Maria Maiolino, Rio de Janeiro. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), AHO 0664/70.

7. Cf. Entrevista com Luis Antonio Pires. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 6 mar. 1970, p. 5.

8. OITICICA, Hélio. **[Carta]** 29 out. 1973, [para] Cláudio, Nova Iorque. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), 1073.73-p. 1. Ver também carta de 25 jun. 1973, para Roberta, no mesmo Arquivo Hélio Oiticica, AHO1064.73-p. 6.

9. "Gerchman me escreveu [...] me ofereceu um apartamento por 150 dls. mensais, de uma amiga dele que está em Londres, e é mobiliado e tudo; mas não quero: quero chegar e não morar em nada com móveis e de amigas de ninguém; quero um lugar grande e vazio, onde eu possa criar um ambiente para viver etc. [...] quero fazer logo lá alguns filmes: não sei o que são, não me interessa se são obras ou não; quero também planejar algo no central park para abril ou maio [...] o que quero em nova iorque é começar tudo do zero, comigo mesmo; nova vida; amar demais; estar só ou bem acompanhado; o que acha?" In: OITICICA, Hélio. **[Carta]** 19 out. 1970, [para] Lygia Clark. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), AHO 0662.70-p. 3.

10. O *loft* 4 ficava no número 81 da Segunda Avenida, entre as ruas 4 e 5, numa área de aproximadamente 75 m².

ocupações podem ser sentidas nas cartas enviadas aos amigos: "estou evitando ver o Jackson também: contaram-me que ele dá informação pro DOPS, pois sem tostão que estava, agora comprou apartamento e ainda tem o ateliê da Lapa"⁶.

Antes mesmo de se estabelecer em Manhattan, Hélio manifestou fascínio pela cidade, compreendida como o único lugar possível onde ele poderia produzir. Quando ainda se encontrava em Londres, Hélio viajou com Lygia Clark para participar do simpósio Touch Art, no California State College de Los Angeles. Durante essa viagem, Hélio visita Nova Iorque, a cidade que parecia possuir "o mundo nela mesma" e que conciliava liberdade e opressão incríveis, notando que ali ele poderia comunicar mais facilmente, ao contrário do que acontecia na conservadora Londres e na americanófoba Paris⁷. Ou seja, sua bem-sucedida mostra na Whitechapel não parece ter sido suficientemente encorajadora para provocar a vontade de permanecer em Londres. A decepção com a cena artística de Nova Iorque, no entanto, também não tarda em aparecer, como depoimentos recorrentes evidenciariam. A cidade já não era em 1973, segundo ele, nem o "centro mundial das artes", nem a vanguarda da "experimentalidade":

NEW YORK é o oposto disso: cheguei à conclusão q tudo o q for experimental quanto a mudar a relação espectador-obra-espetáculo vai ser sempre rejeitado aqui: o LIVING THEATRE realizou suas principais experiências na EUROPA E BRASIL e se tivessem ficado aqui não o teriam feito: nem eu teria feito o q fiz aí: as coisas aqui teem q ter de antemão uma função especializada: um "role": porisso fazer esse livro q estou fazendo é o único meio de fazer algo q vingue: a palavra/imagem impressa ainda é o q conta: por enquanto: conservando o visual e linear fragmentado: pré-TV: pré-ROCK: NEW YORK já em si é efeito-espetáculo sem brecha para atividades experimentais.⁸

Contudo, Nova Iorque representou novas perspectivas para o artista. Ainda enquanto se preparava para "começar tudo do zero" nessa cidade, Hélio indicava em carta a Lygia Clark o desejo de fazer filmes e realizar algum trabalho no Central Park⁹. Em 1971, Hélio encontra o *loft* ideal e o molda no formato que queria para viver e trabalhar. Denominado *Babylonests*, o legendário *loft* 4 do prédio número 81 da Segunda Avenida abrigou seis de seus *Ninhos*¹⁰. César Oiticica Filho chamou a atenção para as diferentes dimensões dos espaços em que

Hélio viveu e trabalhou. O apartamento de Nova Iorque, em que era impossível “construir objetos”, contrastava com o “espaçoso estúdio do Jardim Botânico”¹¹. A restrição dos espaços de trabalho foi uma realidade compartilhada por muitos personagens que viveram o “exílio artístico” e tentaram se estabelecer em Nova Iorque desde o final de 1960. No entanto, as dimensões do espaço não aparecem como problema nas correspondências de Hélio durante o período em que lá viveu. **Silviano Santiago** e **Andreas Valentin** descrevem minuciosamente a configuração física do *Babylonists* e rememoram as inefáveis faíscas criativas depreendidas desse espaço.

Em outras oportunidades, Silviano Santiago já reconheceu não ter visto Hélio demonstrar particular interesse por visitar galerias ou museus, nem mesmo para ver grandes exposições em instituições como o Metropolitan Museum ou o Guggenheim. Acompanhava as galerias “clássicas do pop”, como a de Leo Castelli no SoHo, e tinha um verdadeiro fascínio pela Galeria Denise René, de Paris, por causa dos construtivistas. Visitou uma vez a Factory, de Andy Warhol, e a descreveu em detalhes a Santiago¹². Já o amigo Andreas Valentin se lembra de terem visitado juntos uma mostra de Warhol no Whitney Museum e de assistirem, em 1973, à apresentação “Plastic Ono super band”, de Yoko Ono¹³. Hélio frequentou ainda os eventos de poesia que ocorriam na St. Mark’s Church, mas talvez a experiência mais singular tenha sido presenciar uma performance/exibição de Jack Smith. Essa aproximação o estimulou a formular o conceito “quasi-cinema”, que ganharia uma forma mais acabada nas séries das *Cosmococas*, aqui discutidas por **Maria Angélica Melendi**. Além de considerar a aproximação entre Hélio e Jack Smith, a autora aponta para problemas relacionados à institucionalização dos trabalhos do artista e à incorporação de *Cosmococas* ao acervo do Inhotim, assim como discute o constante moralismo que o tema da cocaína e das drogas suscita no meio das artes.

Especificamente sobre as experiências cinematográficas de Hélio, **Rubens Machado Júnior** revelou ter assistido, em Paris, a *Agripina é Roma Manhattan*, sem possuir qualquer informação sobre o filme ou sobre sua autoria. De imediato, reconheceu o vínculo com o cinema marginal brasileiro e seu “frescor e singularidade”. Mesmo que o artista tenha declarado que não lhe interessavam a edição e a montagem, Machado identificou no filme uma articulação pela montagem, compreendida “não tanto por planos, mas entre blocos”. Em análise minuciosa, o autor avalia os três blocos de *Agripina*, como se cada um fosse uma “espécie de *Metaesquema* que se reinventa distante do concretismo originário”. O autor pergunta: “se no 1º Bloco *Agripina* é Roma e no 2º

11. OITICICA FILHO, César & COELHO, Frederico (orgs.). **Hélio Oiticica: Conglomerado Newyorkaises**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 10.

12. FERREIRA, Glória. Hélio Oiticica e a cena americana. Entrevista com Silviano Santiago. In: **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 102.

13. O programa de Yoko Ono pode ser visto em <www.callmehelium.slideshow/28.html>. Acesso em: 30 ago. 2016.

Manhattan, no 3º é ela mesma, uma Roma-Manhattan como pulverização, sublimação da tirania imperialista?”. Para além da articulação do filme com a poética de Hélio, as implicações históricas de seus personagens e a locação das filmagens, Machado o aproxima também de um vasto espectro de produções fílmicas, literárias e artísticas para revelar sua singularidade até há pouco desconhecida.

Também **Roberto Conduru** discute as reverberações da poética de Hélio nos *Metaesquemas*, obras que ele considera articuladas à produção do artista. A análise se distancia das interpretações que consideram a produção do artista por fases ou “produto-época de artista austero” e prefere reafirmar a “potência de exceção e da ambiguidade dos *Metaesquemas*”. Além de considerar essa condição na produção de Hélio, o autor a estende à própria arte. Em seu artigo, a análise de uma obra de Hélio pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo mostra como, ao mesmo tempo, trata-se de “um experimento concretista” e também “uma crítica ao esquematismo da aplicação dos princípios concretistas”. Nos arranjos da geometria particular dos *Metaesquemas* reconhecem-se elementos do corpo e da dança, comumente associados às experiências vividas pelo artista em contato com a favela. Para Conduru, teriam sido as experimentações vividas pelo artista em galerias, museus e na própria cidade que já o teriam despertado para a percepção do corpo e da dança identificados nos *Metaesquemas*.

Ainda sobre cinema, **Theo Duarte** se debruça sobre *Lágrima-Pantera, a míssil* conectando-o diretamente com os personagens que se encontravam no exílio artístico em Nova Iorque, particularmente o diretor do filme, Júlio Bressane, e Hélio Oiticica. Ressaltam-se do filme a radicalidade formal, a precariedade e a fragmentação da proposta estética, aspectos já identificáveis em trabalhos anteriores do diretor, mas que se acentuaram após o contato com os “filminhos” que Hélio havia realizado. Apesar do experimentalismo acentuado e extremado da experiência estética de Bressane nessa produção, Duarte considera *Lágrima-Pantera, a míssil* ainda dentro dos moldes convencionais cinematográficos, porque pensado ainda para ser exibido em sala escura e para um público posicionado de modo convencional.

Em análise que também compõe este dossiê, **Guilherme Wisnik** chega até a obra de Hélio pelo eixo da dificuldade dos trabalhos artísticos brasileiros, quando comparadas aos norte-americanos, em positivar a esfera pública. Se em ambos os casos, identifica-se nas obras o movimento de sair do plano para o espaço e, posteriormente, para o ambiente, nos trabalhos dos norte-americanos o “sentido de valor público” está

fortemente associado ao grau de importância que a própria sociedade dá a ele, enquanto no Brasil, não há lugar para essa mesma dimensão pública. Apesar das diferenças, o autor conclui que enquanto os norte-americanos tem resultados assertivos sobre o espaço urbano, a arte pública brasileira chegou a “resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias por meio da intrusão transgressora da esfera privada nesses espaços, ou substituindo a noção de público pela de circuito”. Para essa argumentação, Wisnik analisou os trabalhos urbanos de Hélio Oiticica, especificamente o *Bólide lata-fogo* (1966), *Manhattan brutalista* e *Devolver a terra à terra* (1979), não se esquecendo de considerar a experiência no morro da Mangueira e as deambulações do artista pelo Rio de Janeiro após seu período nova-iorquino.

Para ressaltar a “dimensão política da reflexão teórico-artística” de Hélio, Tania Rivera tomou como condutor o *Bólide lata 1*, *Apropriação 2*, *Consumitivo* e, dentre os inúmeros conceitos que ela desenvolve, destaca-se o conceito de “anonimidade”. Trata-se de um processo, pois o “sujeito se (re)faz na arte, como encontro singular e imprevisível no mundo – e tal encontro implica um (...) comum transindividual”. A autora sinaliza proposições vigorosas a partir das reflexões do artista sobre o eu, o outro e o objeto de arte. Para ela, “as proposições de Hélio constroem, de modo rigoroso, uma espécie de ‘arquitetura do sujeito’, edificando-o de forma frágil, nunca garantida e sempre alteritária, tanto na experiência como no pensamento”.

Apoiado na concepção de “formas transicionais” de Aby Warburg, Luis Pérez-Oramas propõe aqui uma sugestiva “exposição imaginária” entre *Parangolé*-Botticelli. Nessa perspectiva, os artistas da América do Sul teriam realizado algo que pode ser colocado em paralelo com a reinvenção que os artistas de Florença, contemporâneos de Botticelli, fizeram da antiguidade clássica. “Em ambos os casos, um distanciamento temporal e antropológico havia cindido a relação orgânica entre as formas e o conteúdo apresentado por elas”, diz o autor. A partir dessa premissa, o autor discute a “relação entre geometria e carnaval”, em que a “arqueologia formal” do *Parangolé* “se inscreve simbolicamente na tradição ligada à representação de paixões humanas por meio das figurações do movimento corporal”. O *Parangolé* figuraria como “uma espécie de arcanjo, ou essas divindades antigas cujo mistério se oculta e se revela na soma impensável das camadas de segredos que as cobrem”, congregando uma “extraordinária conexão de seu pensamento artístico com as formas festivas e rituais de seu tempo e lugar, nas quais se vê manifestar uma tradição de paganismo vernacular”.

Lynn Zelevansky, entrevistada por **Camila Maroja**, falou sobre a organização da mostra *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*, exibida no Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, e as variações nas edições mostradas em Chicago e em Nova Iorque. Para ela, a singular importância do artista seria revelada ao público nos Estados Unidos somente a partir da exibição de sua trajetória e não pela exposição de trabalhos singulares. A autora aborda os desafios diante da reconstrução das obras e do uso das novas tecnologias para as projeções das imagens das *Cosmococas*. Ao longo da conversa, Zelevansky lembra sua primeira viagem ao Brasil e a aproximação com a arte brasileira propiciada pelos “guias” Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita. Ambos se preocuparam em lhe apresentar uma verdadeira genealogia da arte contemporânea brasileira, conhecimento que lhe possibilitou realizar inúmeras curadorias, como por exemplo a de “Projects 21: Cildo Meireles”. Olvido, e também a de “*Hélio Oiticica: to organize delirium*”.

Por fim, resta dizer que o Comitê Editorial da Ars decidiu organizar uma edição especial dedicada a Hélio Oiticica após o recebimento de inúmeros artigos sobre o artista e sua obra. Para ampliar o escopo das análises, foram ainda convidados especialistas, que generosamente se prontificaram a enviar suas contribuições inéditas. Os textos de Irene Small e Luiz Pérez-Oramas foram especialmente selecionados para tradução. Do mesmo modo, a pesquisadora Camila Maroja foi contatada para entrevistar Lynn Zelevansky e Adrian Anagnost para resenhar o livro *Hélio Oiticica: folding the frame*. A todos os autores que tornaram esta edição possível, assim como aos pareceristas *ad hoc* que contribuíram para o enriquecimento das discussões, nosso muito obrigada. A Paula Braga, por sua assessoria e constante disponibilidade, um agradecimento especial.

